Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (26), 2024.
Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+821.111
ББК 83.3(2=411.2)+83.3(4)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-101-130
https://elibrary.ru/OBRJKV



© 2024. Татьяна Ковалевская
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

«Преступление и наказание» и британская готика ужасов

© 2024. Tatyana V. Kovalevskaya
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Crime and Punishment and British Gothic of Horror

Информация об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская, доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-0527-2289
E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматриваются произведения из британской традиции готики ужасов, или френетической готики («Монах» М.Г. Льюиса, «Вампир» Дж.У. Полидори), а также роман «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли, по сути, первый в английской литературе представитель научной фантастики, в сопоставлении с «Преступлением и наказанием» Ф.М. Достоевского. Для Достоевского был важен элемент фантастического в готике ужасов как зримая связь с уровнем бытия за пределами материального мира. «Вампир» и «Монах» демонстрируют некоторую тематически-мотивную общность с творчеством Достоевского в целом и «Преступлением и наказанием» в частности: «вампирические» описания внешности героев (Свидригайлова и Ставрогина), вытекающий из этих описаний мотив «живого мертвеца», тема соотношения страсти и разума, тема сладострастия. Эти параллели особенно актуальны для «Преступления и наказания», т.к. подчеркивают ключевые, повторяющиеся мотивы Достоевского, не всегда столь очевидные применительно именно к Свидригайлову. Однако наиболее интересные параллели типологического свойства наблюдаются между сквозным сюжетом Достоевского (попытки человека самообожиться, т.е. выйти за пределы своей природы в сторону божественности) и сюжетом романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный

Прометей». Если тема самообожения в целом не является новаторской (среди предшественников Шелли и Достоевского — эпические поэмы разных стран и народов, трагедии К. Марло и У. Шекспира), то у Шелли и Достоевского впервые человек оказывается не в силах соперничать с Богом не в созидательной или разрушительной мощи, но в способности к любви. Неспособность к подлинной христианской любви к людям была также элементом «Монаха», но именно в романе Шелли она выходит на первый план. Таким образом, английская готика ужасов и творчество Достоевского связаны как на уровне отдельных тем и мотивов, так и на уровне религиозно-философского осмысления телеологии человеческого бытия.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, готика ужасов, А. Радклиф, С.Т. Кольридж, фантастическое, самообожение, вампиризм, Дж.Г. Байрон, М. Шелли, Дж.У. Полидори.

Для цитирования: *Ковалевская Т.В.* «Преступление и наказание» и британская готика ужасов // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 101–130. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-101-130

Information about the author: Tatyana V. Kovalevskaya, DSc in Philosophy, Associate Professor (VAK), Chair, European Languages Department, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, Miusskaia Sq., 6, 125993 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0527-2289

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Abstract: The article considers Fyodor Dostoevsky's *Crime and Punishment* alongside several works of the British Gothic tradition of horror (Matthew Gregory Lewis's *The Monk*, John William Polidori's "The Vampyre") and Mary Shelley's *Frankenstein, or The Modern Prometheus* that essentially is the first representative of science fiction in British literature. The fantastic element in the gothic of horror was very important for Dostoevsky as a visible manifestation of the level of being beyond the material plane. "The Vampyre" and *The Monk* manifest certain commonality of themes and motifs with both Dostoevsky's oeuvre in general and *Crime and Punishment* in particular. These include "vampiric" descriptions of heroes (Svidrigailov and Stavrogin), the consequent motif of the "living dead," the theme of sensuality. These parallels are particularly topical for *Crime and Punishment* as they emphasize Dostoevsky's key recurrent motifs that are not always immediately visible in Svidrigailov. However, the most interesting typological parallels emerge between Dostoevsky's overarching plot (human beings' attempts at self-deification, i.e. at going beyond their nature and toward godhood) and the plot of Mary Shelley's *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. While the subject of self-deification as such is not innovative (Shelley's and Dostoevsky's predecessors in this regard include epic poems of different peoples and eras, tragedies by Christopher Marlowe and William Shakespeare), Shelley and Dostoevsky pioneered the subject of human inability to rival God not in their creative or destructive power, but in their ability to love. Inability to love in a true Christian way was also part of *The Monk*, but it was Shelley's work that foregrounded it. Therefore, the English gothic of horror and Dostoevsky's

oeuvre are connected both at the level of individual themes and motifs and at the level of religious and philosophical conceptualization of human teleology.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, gothic of horror, Ann Radcliffe, Samuel Taylor Coleridge, the fantastic, self-deification, vampirism, George Gordon Byron, Mary Shelley, John William Polidori.

For citation: Kovalevskaya, T.V. “*Crime and Punishment* and British Gothic of Horror.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (26), 2024, pp. 101–130. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-101-130

К любому автору и любому тексту можно подходить по-разному, с разными задачами, в зависимости от разных факторов, в том числе и от того, какой масштаб подходов задается самим автором, и под масштабом я имею в виду не масштаб таланта, а проблематику каждого автора. Достоевский мыслил прежде всего категориями бытия человека в вертикально выстроенном мире, определяемом взаимоотношениями людей со сферами божественного и сатанинского, и мне представляется важным исследовать не только взгляды самого писателя, но и вопрос о том, как в**и**дение Достоевским человека и его предназначения соотносится с идеями других мыслителей и авторов, прежде всего европейских. Эта сфера исследований важна и актуальна еще и потому, что русская культура в сопоставлении с культурами разных стран Европы являет любопытнейший феномен расхождения генетически связанных культур. Расхождения начинают проявляться еще в Средние века [Ковалевская, 2021], а в последнее время нарастают лавинообразно. И эти вопросы важны для осмысления каждым человеком цели своего существования на разных уровнях. Предметом данной работы будет готическая литература прежде всего в лице двух своих представителей, Мэтью Грегори Льюиса и Мэри Шелли.

Готическая литература часто трактуется как мостик между сентиментализмом и романтизмом, хотя границы течений остаются зачастую туманными. По сути дела, многочисленные течения XVIII–XIX веков существовали практически одновременно. В 1740–1761 годах пишет титан английского сентиментализма С. Ричардсон (хотя само слово «сентиментальный» зафиксировано только в 1741 году [Merriam-Webster], а популяризовавшее его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна появляется только в 1768 году). В 1764 году Г. Уолпол публикует первый готический

роман «Замок Отранто». 1796 год — год выхода готического романа «Монах» М.Г. Льюиса и первого сборника стихов романтика С.Т. Кольриджа. В 1797 году Кольридж напечатает разгромную по сути рецензию на «Монаха» и фантастические романы (romances) в целом[1], а в 1797 году он напишет свое «Сказание о старом мореходе». С 1789 по 1797 годы выходят книги королевы готического романа А. Радклиф, в 1818 году М. Шелли публикует первый вариант своего «Франкенштейна, или Современного Прометея» (вторая редакция — 1831 год), в 1820 году печатается «Мельмот-скиталец» Ч. Мэтьюрина (в англоязычной традиции оба романа относят к готическим, в русскоязычной дело обстоит сложнее). В 1822 году погибает П.Б. Шелли, в 1824 году умирает Байрон. Из этой хронологии видно, что вторая половина XVIII века — первая четверть века XIX представляют собой время крайне концентрированного развития литературы, уместившее в себя три в значительной степени наслаивавшихся на друга литературные течения, которые зачастую ставятся в отношения конфликта и соперничества.

Все три течения были весьма важны для Достоевского. Он отдал дань уважения сентиментальному роману в письмах в «Бедных людях». «Хозяйку» можно назвать экскурсом Достоевского в готическую повесть, хотя для него здесь важнее традиция Гоголя и прежде всего «Страшной мести». И сентиментализм, и готическая литература, однако, на разных уровнях останутся с Достоевским. И, наконец, британский романтизм в его байроническом изводе был символом того понимания телеологии человека, с которым Достоевский спорил на протяжении всего своего творчества.

Сквозной сюжет Достоевского — это сюжет по сути своей трансгуманистический, человек жаждет усилием собственной воли выйти за пределы своей человеческой, ограниченной природы (и терпит крах в этом предприятии). У Достоевского человек пытается выйти в божественность, поэтому я назвала этот процесс самообожением [Бузина, 2011]. Это другой аспект того же явления, о котором последовательно пишет Т.А. Касаткина, разбирая проблему греха у Достоевского как ложного определения мерности применительно к отношениям между человеком и другими людьми:

---

[1] Рецензия была напечатана анонимно, но атрибутируется Кольриджу на основании его писем, где он сообщает, что написал статью о «Монахе» для «Критикал ревью» («Критического обозрения»). См., в частности: [Roper, 1960].

> <…> грешащий (грех — ἡ ἁμαρτία — буквально — промах, ошибка) человек в своих поступках исходит из присутствующего в его сознании ложного собственного образа, из ложного видения себя как ограниченного своим собственным телом и отграниченного от всех остальных людей, из видения других как своих соперников и претендентов на тот же ресурс, а не как открывающих для него новые пространства и возможности, без них и вне их просто не существующие — поскольку это их внутренние пространства, впервые созданные их появлением и становлением в этом мире, а следовательно — радикально ошибается как в определении своих истинных выгод, так и опасностей на своем пути. Вплоть до того, что самое опасное для себя он склонен считать наиболее выгодным, а самое выгодное — вообще не входящим в круг его жизненных интересов или представляющим ущемление этих интересов [Касаткина, 2023, с. 194].

Преуменьшая значение для себя других людей, желая их потеснить, оттеснить от ресурсов, человек Достоевского одновременно возвышает себя, стремится сделать свое «я», свою волю, свои представления о до́лжном определяющей силой в мире, т.е. по сути стремится стать единовластным правителем мира, тираном. Эту цель открыто и неоднократно декларирует подпольный человек: «<…> любить у меня — значило тиранствовать <…> любовь-то и заключается в добровольно дарованном от любимого предмета праве над ним тиранствовать» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 176]; «Но я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать над его душой <…>» [Достоевский, 1972–1990 , т. 5, с. 140]; «Власти, власти мне надо было тогда <…>» [Достоевский, 1972–1990 , т. 5, с. 173]. У Достоевского (как и у У. Шекспира и М. Шелли) человек существует в составе треугольника «Бог — человек — люди», где нарушение одной стороны обрушивает всю конструкцию. Поэтому, неверно оценивая свои отношения с людьми, человек неизбежно ложно оценивает свои отношения с Богом.

Выход за пределы человечности — это также сюжет Шекспира и байронического романтизма, но если у Шекспира самообожение осуждается, то у Байрона в «Каине» всего лишь обреченно[2] при-

[2] Байрон в лице своих героев, например, Каина, приходит к состоянию, которое можно назвать «резиньяцией» — «ощущение или выказывание принятия того факта, что нечто нежелательное или неприятное произойдет или что его невозможно изменить»

знается его невозможность. Характерно, что данная проблематика и ее разрешение характерны только для Байрона. Видимо, А. Лавджой был принципиально прав, настаивая на том, что романтизма как единого явления не существовало [Lovejoy, 1963]. Или же приходится признать, что Байрон был исключением из общеевропейского романтического мифа. М.Г. Абрамс описывал структуру этого мифа в своей классической работе «Естественная сверхъестественность» как отпадение от первичного единства и возвращение к нему [Abrams, 1971, p. 255–256]. Основной же миф Байрона — это попытка выйти за пределы человеческой природы, за структуру мира как основанного на добре и зле [Бузина, 2011, с. 251–253], и отреченное смирение с тем, что это нереализу-

---

[Merriam-Webster]. (Здесь и далее перевод иностранных источников мой, если не указано иное. — *Т.К.*). Это то состояние, которое описал Ф. Шиллер в своей «Резиньяции», в русских переводах также именуемой «Отречение», откуда к Достоевскому пришел возвращаемый Богу билет, а также, возможно, идея «Сна смешного человека». В этом стихотворении, вполне в духе Байрона («Грешный человек, я убеждён (ну хоть капельку), что не будь у Байрона хромой ноги, то он может быть не написал бы своего “Каина”, т. е. написал бы несколько иначе» [Достоевский, 1972–1990 , т. 22, с. 246]), из несчастливой любви к Шарлотте фон Кальб (о том, что утраченная «Лаура» в «Отречении» — это фон Кальб, пишут комментаторы собрания сочинений поэта [Шиллер, 1955, т. 1, с. 733]) Шиллер выводит осуждение всего миропорядка в целом. В советском литературоведении романтизм трактовался как реакция на Великую французскую революцию: «<…> в Германии и в Англии личность и революция пришли в противоречие. Противоречие было двойное: с одной стороны, между мечтой о культурной революции и невозможностью политической революции (в Германии вследствие неразвитости экономики, в Англии вследствие давнего разрешения чистоэкономических задач буржуазной революции и бессилия демократии перед правящим буржуазно-аристократическим блоком), с другой — противоречие между мечтой о революции и ее реальным обликом» [Мирский]; однако в XVIII веке произошла еще одна революция, американская революция. Если французская революция провозгласила свободу, равенство и братство, американская объявила, что «все люди созданы равными и наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся **жизнь, свобода и стремление к счастью**» [Соединенные Штаты Америки, 1993, с. 25]. В 1786 году, в год создания «Резиньяции» и через 10 лет после написания декларации независимости, Шиллер тоскует не по свободе, не по равенству, но по *счастью*, в высшей степени субъективному, неопределимому, зависящему только от самого человека состоянию. Предромантический и романтический конфликты происходят не только из французской, но и из американской революции, и поэтому романтики ищут не только свободу и равенство, но и счастье. И именно проблему необретенного счастья и его крайней субъективности как истока оценки мироздания Достоевский косвенно выводит на первый план в оценке Байрона.

емо, потому что и нравственная нейтральность, и индивидуальное определение того, что есть добро и зло, невозможны[3].

Как уже указывалось выше, границы «романтизма» не всегда легко определимы, а потому особого внимания заслуживает не только сам романтизм, но и связанные с ним течения и, в частности, готика. В отношении Достоевского британская готическая традиция прежде всего связывается с именем Анны Радклиф, потому что именно ее упоминает сам писатель. «Еще с романов Радклиф, которые я читал еще с восьми лет, разные Альфонсы, Катарины и Лючии въелись в мою голову. А дон Педрами и доньями Кларами еще и до сих пор брежу» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 19]. Б.Н. Тихомиров подробно разобрал псевдорадклифиану конца XVIII – начала XIX века, показав, что Радклиф приписывали романы, которых она никогда не писала, в том числе роман «Монах» М.Г. Льюиса, хотя произведения Радклиф и творчество Льюиса представляют собой разные подвиды готического романа [Тихомиров, 2020].

Традиционно британская готическая традиция делится на gothic of horror и gothic of terror, готику ужасов (или «френетическую готику») и сентиментальную готику. Начало этому делению положила еще Радклиф, которая в своем незавершенном эссе «О сверхъестественном в поэзии» писала: «Страх (terror) и ужас (horror) весьма далеки друг от друга: первый расширяет душу и возбуждает ее способности к высокой жизненной активности, а от второго эти способности съеживаются, замирают и почти уничтожаются» [Radcliffe, 1826, p. 149].

Сама она была представительницей gothic of terror, сентиментальной готики. В ее романах все якобы мистические явления получали строго рациональное объяснение. Льюис же был представителем готики ужасов, мистической готики. Любопытно, что если Достоевскому, как показал Тихомиров, и попадался Альфонсо в романе Радклиф, то это был персонаж из приписанных Радклиф романов, и один такой, правда, весьма второстепенный, Альфонсо, встречается и в «Монахе» Льюиса. При этом представляется, что для Достоевского в готическом жанре важен был именно мистический, т.е. фантастический элемент. В 1863 году, намереваясь опублико-

---

[3] Любопытно отметить, что, хотя Кольридж был известен в России, повлиял на русскую литературу прежде всего Байрон с его самообожающимся человеком, а не Кольридж с его мифом, фактически, как указывает Абрамс, повторяющим немецкие образцы [Abrams, 1971, p. 256].

вать в журнале «Эпоха» «Призраков» И.С. Тургенева, Достоевский в письме изложил Тургеневу свое мнение о повести и советы касательно ее окончания и, по сути, высказал свой взгляд на ценность фантастической литературы:

> По-моему, в «Призраках» слишком много реального. Это реальное — **есть тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время**, уловленная тоска. Этой тоской наполнены все «Призраки». <...> Если что в «Призраках» и можно бы покритиковать, так это то, что они **не совсем вполне** фантастичны. Еще бы больше надо. Тогда бы **смелости** больше было. У Вас являющееся существо объяснено как упырь. По-моему бы, не надо этого объяснения. Анненков не согласился со мной и представил доводы, что здесь намекается на потерю крови, то есть **положительных** сил, и т. д. А я тоже с ним не согласен. Мне довольно, что я уж слишком осязательно понял тоску и прекрасную форму, в которую она вылилась, то есть брожением по всей действительности **без всякого облегчения**. И **тон** хорош, тон какой-то нежной грусти, без особой злости. Картины же, как утес и проч. — намеки на стихийную, еще неразрешенную мысль (ту самую мысль, которая есть во всей природе), которая неизвестно, разрешит ли когда людские вопросы, но теперь от нее только сердце тоскует и пугается еще более, хоть и оторваться от нее не хочется. Нет-с, такая мысль именно ко времени и этакие фантастические вещи **весьма положительны** [Достоевский, 1972–1990, т. 28_2, с. 61].

В 1860-х годах Достоевский обращается к готике как к противовесу философии позитивизма (выступающего здесь под именем «положительного»), и ему требуется именно готика ужаса, где присутствует фантастический элемент, через который человек прямо соприкасается со сверхъестественным планом бытия. Этот план для Достоевского реален в наивысшей степени, потому что он — источник бытия всего остального, однако это не умаляет и собственной, очень важной, реальности тварного мира[4]. И в готическом рассказе

[4] Представляется важным следующее замечание — хотя это утверждение может показаться похожим на знаменитое «Ad realibus a realiora» Вяч. Иванова и символистов, где земной мир, говоря словами В. Соловьева, — «только отблеск, только тени», «только отзвук отдаленный», у Достоевского земной мир — не отзвук и не отблеск, но свидетельство существования и красоты Творца. Эта мысль звучит в «Братьях Карамазовых»: «<…> такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 263]. Ср. у бл. Августина: «Как мы Его познаем? Из

именно сверхъестественный компонент отражает высшую реальность внутренней жизни человека, наглядно показывая, что он не ограничен «положительной», т.е. материальной стороной мира.

И, наконец, в качестве внелитературного элемента определения важности готического романа для Достоевского, хотелось бы отметить, что в последнее время на различных конференциях англоязычные исследователи Достоевского утверждают, что целый ряд его персонажей ассоциируется у них с вампирами, например, Свидригайлов и Ставрогин, т.е. читатели явно ощущают присутствие готического элемента в творчестве Достоевского, потому что литературные вампиры — еще одно порождение английской готики или английского романтизма: традиционно считается, что первым художественным произведением о вампирах был рассказ Дж.У. Полидори «Вампир» (1819), переведенный на русский язык П. Киреевским в 1828 году. Полидори был личным врачом Байрона, и рассказ был вначале опубликован под фамилией поэта. Кроме сомнительной чести именоваться первым в европейской культуре художественным повествованием о вампирах, ему также принадлежит еще более сомнительная честь одного из первых повествований об абсолютном торжестве зла — все жертвы вампира гибнут, он же продолжает свой кровавый путь.

И Свидригайлова, и Ставрогина в «Бесах» с Вампиром Полидори объединяет их внешность. Свидригайлов и Ставрогин производят на окружающих совершенно одинаковое впечатление — отвратительной, неживой красоты. Вот описание Свидригайлова:

> Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами, с светло-белокурою бородой и с довольно ещё густыми белокурыми волосами. Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжёл и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрез-

---

вещей, которые Он создал. Вопросите красоту земли, вопросите красоту моря, вопросите красоту воздуха, щедро простертого вокруг, вопросите красоту неба, вопросите красоту неровных рядов звезд, вопросите солнце, озаряющее день своими яркими лучами, вопросите луну, умеряющую тьму приходящей на смену дню ночи, вопросите животных, что плещутся в воде, бродят по земле, летают в воздухе; их души сокрыты, их тела зримы; зримыми телами нужно управлять, незримые души ими управляют; вопросите все эти вещи. И они ответят вам: “Вот мы, смотрите; мы прекрасны”. Их красота — вот их исповедание веры. Кто создал эти прекрасные изменяющиеся вещи, если не тот, кто прекрасен и неизменен?» [St. Augustine, 1993, vol. 7, p. 71].

вычайно моложавом, судя по летам, лице. Одежда Свидригайлова была щегольская, летняя, легкая, в особенности щеголял он бельём. На пальце был огромный перстень с дорогим камнем [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 188].

И вот описание Ставрогина:

Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писаный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску <...> [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 37].

Вот как в переводе Киреевского описывается внешность лорда Рутвена, т.е. вампира:

Среди рассеяний света, обыкновенно сопровождающих лондонскую зиму, между различными партиями законодателей тона появился незнакомец, более выделявшийся необыкновенными качествами, нежели высоким положением. Он равнодушно взирал на веселье, его окружавшее, и, казалось, не мог разделять его. По-видимому, его внимание привлекал лишь звонкий смех красавиц, мгновенно умолкавший от одного его взгляда, когда внезапный страх наполнял сердца, до того предававшиеся беспечной радости. Никто не мог объяснить причины этого таинственного чувства; некоторые приписывали его неподвижным серым глазам незнакомца, которые он устремлял на лицо особы, перед ним находившейся; казалось, их взгляд не проходил в глубину, не проникал во внутренность сердца одним быстрым движением, но бросал какой-то свинцовый луч, тяготевший на поверхности, не имея силы проникнуть далее [Полидори].

Для русской готической традиции (В.И. Даль, А.К. Толстой, Н.А. Мельгунов, где упыри часто не пьют кровь, а едят мертвецов) такие описания были нехарактерны, скорее, они появлялись в многочисленных подражаниях и вариациях на темы Полидори и/или Мериме, как, например, во французском романе «Лорд Рутвен, или

Вампиры»: «Ужасная бледность покрывает лицо чудовищного трупа; но по некоему чудесному контрасту в нем являются кровавые следы жизни. В его сверкающих глазах блестит страшное выражение; они мечут огненные стрелы, а его губы, алые от крови, шевелятся, поворачиваются и словно насыщаются некоей отвратительной пищей» [C.B., 1820, t. 2, p. 174–175][5]. Таким образом, читатель, искушенный в готических ужасах в духе Полидори, был настроен на то, чтобы опознать в Свидригайлове и Ставрогине потенциальных живых мертвецов.

В отношении Ставрогина эта ассоциация важна еще и тем, что подчеркивает его мертвость и бездеятельность. К. Аполлонио указывает, что эта черта связывает его и со Свидригайловым. По замечанию Аполлонио, многое из того, что мы знаем о мыслях и поступках Свидригайлова и Ставрогина, мы узнаем из третьих рук [Apollonio, 2009, p. 119–122], но в отношении Ставрогина это более заметно, чем в отношении Свидригайлова.

Кроме того, важность ассоциации с английскими вампирами в том, что они связаны с темой вампиризма как символа сексуальной связи[6]. В русской литературе такая связь проявлялась гораздо реже, здесь жертвами вампиров в равной степени становились мужчины и женщины. Так, в одной из первых русских повестей о вампирах «Упырь» А.К. Толстого пророчество «И бабушка внучкину высосет кровь» предсказывает развитие событий и будущую жертву и со-

[5] В самом издании автор романа назван инициалами C.B., которые в библиографических описаниях раскрываются как Сиприан Берар (Cyprien Bérard). Издателем романа поименован автор «Жана Сбогара» и «Терезы Обер», т .е. Шарль Нодье. Нодье был автором сценической версии «Вампира» Полидори, более близкой к французскому роману «Лорд Рутвен», чем к английскому источнику. В русской традиции к этим описаниям ближе всего «Страшная месть» Гоголя: «Ухватил всадник страшною рукою колдуна и поднял его на воздух. Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец, и глядел, как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него. Бледны, бледны, один другого выше, один другого костистей, стали они вокруг всадника, державшего в руке страшную добычу. Еще раз засмеялся рыцарь и кинул ее в пропасть. И все мертвецы вскочили в пропасть, подхватили мертвеца и вонзили в него свои зубы» [Гоголь, 1937–1952, т. 1, с. 278].

[6] Для британского читателя связь вампиров и сексуальных отношений была очевидна уже из имени героя, Рутвен. Этой фамилией в 1816 г. леди Кэролайн Лэм в своем «романе с ключом» «Гленарвон» назвала героя, в образе которого описала своего бывшего любовника лорда Байрона, в равной мере известного своей поэзией и своей личной жизнью. [Douglass, 2004, p. 184–186]. В романе он предстает соблазнителем Каланты, под именем которой Лэм вывела себя.

вершенно лишено всякого сладострастного подтекста. И напротив, вампир у Полидори раз в год убивал исключительно девушек, либо предварительно их соблазнив, либо женившись на них. Таким образом, вампирская внешность героев подводит читателей к связанной с ними теме сладострастия, чрезвычайно важной для Достоевского. И эта тема — центральная в «Монахе» М.Г. Льюиса.

«Монах» — это три одновременно разворачивающиеся и к концу умело сведенные воедино линии (и любовно-сексуальные истории) Раймонда де Лас Систернаса (который иногда называет себя Альфонсо д'Альварадой) и его возлюбленной Агнесы, Лоренцо де Медины и невинной Антонии, и заглавного монаха Амбросио (Гилария в русском переводе), необычайно популярного в Мадриде проповедника. Линия монаха — это история его падения. Послушник в монастыре Росарио оказывается девицей Матильдой, которой удается соблазнить Амбросио, а в конце романа — и мелким, но коварным духом («a subordinate but crafty spirit», «духом второй степени» в русском переводе [<Льюис>, 1805, т. 4, с. 241–242]). Чтобы спастись от казни по обвинению в колдовстве, Амбросио, который также изнасиловал и убил Антонию, а ранее убил ее мать Эльвиру, подписывает договор с дьяволом, и тот сообщает ему, что Эльвира приходилась ему матерью, а Антония сестрой, и сам фактически убивает монаха, который пытается воззвать к небу. Счастливая развязка в романе ждет Раймонда и Агнесу, которая до начала романа из-за разбитого сердца стала монахиней, потом раскаялась в своем решении, собиралась бежать из монастыря, но ее планы раскрыл Амбросио, и Агнесу заточили в подземную темницу монастыря, где она родила ребенка, тут же умершего. Однако в конце романа она воссоединяется со своим любимым Раймондом. Некоторый проблеск счастья видится и для Лоренцо.

В родной Англии роман Льюиса сочли безнравственным. С.Т. Кольридж, который сам был не чужд готических ужасов, писал: «“Монах” — это роман, при виде которого в руках сына или дочери родитель справедливо побледнеет». «Искушения Амбросио описываются в сладострастных деталях, которые, как мы искренне надеемся, подвергнет лучшему и единственно подобающему порицанию оскорбленная совесть самого автора. Бесстыдное распутство Матильды и трепещущая невинность Антонии запечатлеваются с равной жадностью, как воплощение самых чувственных образов; и хотя это действительно ужасное повествование, наиболее болез-

ненное впечатление, оставленное им в нашем сознании, — это впечатление великого дара и прекрасного гения, пущенного на то, чтобы создать “мормо”[7] для детей, отраву для юношества и приманку для развратника» [Coleridge]. Таким образом, одним из главных элементов, поразивших Кольриджа в романе Льюиса, было сладострастие[8].

В России восприятие романа Льюиса было прямо противоположным. В кратком уведомлении о выходе романа в свет в «Санкт-Петербургских ведомостях» произведение именовалось нравственным. Крайне любопытная рецензия на «Монаха» появилась в «Московском Меркурии», журнале для женщин; автор рецензии пишет:

---

7 Злобный дух, которым пугали детей. Являлся в женском обличье. У Кольриджа употребляется как имя нарицательное.

8 В его критике был еще один существенный элемент. По мнению Кольриджа, который, напомним, через год напишет «Сказание о старом мореходе», «фантастический роман [romance, любовный или рыцарский роман, в противоположность novel, роману бытописательскому или реалистическому — *Т.К.*] не может воплощать нравственную истину. Никакой гордец, например, не умерит свою гордость, если ему скажут, что Люцифер как-то раз соблазнил самонадеянного монаха. <…> Человеческое благоразумие не может выставить прочного щита против мощи и коварства сверхъестественных существ; и за тем, кто превозмог все земные искушения, кого может одолеть только мощь духовного мира, вполне можно признать право гордиться собой. И, пав, он падет со славою и может по праву приветствовать свое поражение с надменным чувством завоевателя» [Coleridge]. Таким образом, выбранный Льюисом жанр безнравствен по определению, поскольку, по мнению Кольриджа, человек неспособен противостоять соблазну сверхъестественных сил, тогда как в искушениях повседневного мира само начало зла, видимо, отсутствует. Особенно Кольриджа возмущало то, что Эльвира переписала для своей дочери Библию, убрав оттуда то, что, по ее мнению, могло быть неподобающим для юной девушки; возмущение Кольриджа тем удивительнее, что то время уже существовали т.н. Библии для детей. Эта рецензия, впрочем, больше говорит о Кольридже, чем о Льюисе, и о кольриджевском изводе английского романтизма и его собственной философской антропологии. Критические замечания Кольриджа показывают, в частности, насколько свойственен был романтизму как таковому, во всех его вариантах, Байрону, Шиллеру, Кольриджу в равной мере, субъективизм, утверждение собственного представления о мире как единственно верного и совершенно достаточного. Вот как Кольридж описывает процесс оценки верности художественного произведения природе человека: «<…> но как только некое положение придумано, наши собственные чувства дают нам достаточное представление о том, как будут действовать подобные нам существа; и мы немедленно отвергаем неуклюжие выдумки, которые этим чувствам противоречат» [Coleridge]. Ср. с тем, как Г. Фильдинг в «Истории Тома Джонса, найденыша» описывает качества, потребные для того, чтобы читатель мог понять и оценить его роман, и включает туда «Опытность», ибо только она может «ознакомить с нравами, которые навсегда останутся недоступными педанту-затворнику, как ни будь он учен и умен» [Фильдинг, 1954, с. 541], что подразумевает недостаточность субъективного знания своего «я» для понимания литературного произведения и жизни в целом.

> Скажем единожды свое мнение о всех Радклифиных романах вообще. Книга тогда хороша, когда она приятна или полезна. — А еще лучше, когда приятна и полезна вместе.
>
> В рассуждении *приятности*, мы не думаем, чтобы картины убийств, насилий, пыток и всех злодеяний могли кому-нибудь нравиться.
>
> В рассуждении *пользы*, романы госпожи Радклиф — не имея никакой цели, не сообщая никакого справедливого понятия о *свете, об обществах, об людях*, не открывая новой моральной истины, не указывая новой черты на сердце человеческом — ни с которой стороны не могут быть полезны; а вредными быть могут! Долговременные впечатления ужаса производят иногда печальные следствия: ссылаемся в том на всех врачей. Мы знаем женщин, которые ночи три не спали, прочитав аббатство Сен-Клерское или таинства Удольфские.
>
> На книгах такого рода всегда надлежало бы ставить эпиграф: *et la mere en défendra la lecture à sa fille* [и мать запретит дочери это читать — *Т.К.*].
>
> Все романы Госпожи Радклиф, если смеем так сказать, имеют один *характер*, одну *физиономию*. В *Монахе* только видим нечто отменное — в *Монахе* только сочинительница *имела* моральную цель; но средства, которые она выбрала для достижения сей цели, довольно странны. Намерение очевидно: Госпожа Радклиф хотела показать, что человек не должен превозноситься строгостию своих нравов, и что надежда на Бога есть необходимая подпора всех добродетелей. Истощив уже *привидения* и *чудеса*, она решилась наконец вывести на сцену самого *Дьявола!* Жаль только того, что этот Дьявол очень любезен. Смотря на картины обольщения, не вспомнишь о трехглавом Цербере и огненных струях Флегетона: скорее рай Магометов представится воображению! — Беда слабому человечеству, если наш Искуситель привыкнет являться в виде тех Ангелов, которым мы никогда не умели противиться [<Макаров>, 1802, с. 218–220].

Анонимным критиком в «Московском Меркурии», видимо, был сам его издатель П.И. Макаров. А.С. Дементьева отмечает, что он сурово критиковал женщин-писательниц и особенно не любил Радклиф [Дементьева, 2006, с. 15]; при этом любопытно, что при всей своей нелюбви к Радклиф Макаров проницательно отмечает резкое отличие «Монаха» от ее романов и готов похвалить ее прежде всего за нравственные намерения. И Кольридж, и Макаров

апеллируют к тому, как посмотрят родители на то, что такие романы будут читать их дети, но Кольридж пишет о Льюисе, а критик «Меркурия» — видимо, о самой Радклиф, потому что названные романы принадлежат ее перу.

И хотя русский рецензент хвалит роман как произведение нравственное, отрицательная часть оценки также связана с темой сладострастия — Макаров ругает «Радклиф» за то, что зло предстает перед соблазняемым прекрасным, искушая его страстью. Значимость темы сладострастия для «Монаха» становится явной даже из русского названия: «Монах, или Пагубные следствия пылких страстей». Вторая часть названия была дана русскими переводчиками. Во французском переводе, с которого делался русский, роман именовался двояко: либо просто «Монах» [Le Moine, 1797], либо «Испанский доминиканец, или История монаха Амбросио и прекрасной Антонии, его сестры»[9].

Эта тема будет очень важна для Достоевского, и именно «вампир» Свидригайлов в «Преступлении и наказании» — персонаж, наиболее тесно связанный с темой сладострастия. Вся его история пронизана его отношениями с разными женщинами — Марфой Петровной, Дуней, с его невестой, с безымянной предполагаемой девочкой, дальней родственницей Ресслих, и с девочкой из его сна, в которой, еще пятилетней, ему видится «продажная камелия из француженок» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 393]. Он также оказывается причиной смерти своей жены и других женщин, с которыми его соединяют плотские узы. Это дополнительное подчеркивает связь образа Свидригайлова с темой вампиризма в ее английском варианте.

И если «Альфонсы» действительно появились в письме Достоевского 1861 году отчасти и под влиянием Льюиса [Тихомиров, 2020, с. 139], то, оказавшись в сфере готической традиции, Свидригайлов также оказывается в поле дебатов человека с самим собой о роли страсти в жизни человека, о соотношении разума и страсти, о том, может ли разум обуздать страсть. Молодого монаха и немолодого вдовца объединяет то, что обоими руководят страсти, в их случае прежде всего плотские страсти, и оба делают свои страсти предметом своего рода теоретического осмысления. «Монах рассудил, что преодоление соблазна неизмеримо большая заслуга, чем

[9] Во французском переводе три тома романа превратились в четыре части; русский перевод следует этому делению.

бегство от него. Он подумал, что ему скорее надо радоваться случаю доказать твердость своей добродетельности. Святой Антоний выдержал все искушения плотской страстью. Почему же он не способен сделать то же? К тому же святого Антония искушал Дьявол, пускавший в ход все ухищрения, лишь бы зажечь в нем греховную страсть. Ему же, Амбросио, угрожает лишь смертная женщина, боязливая, целомудренная, причем мысль, что он уступит соблазну, страшит ее так же, как и его самого» [Льюис, 1993, с. 78].

Свидригайлов, с другой стороны, «концептуализирует», так сказать, последствия страсти, которой он поддается: «Разум-то ведь страсти служит; я, пожалуй, себя еще больше губил, помилуйте!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 215] Упоминание разума в этом контексте несколько неожиданно, но становится несколько более понятным из смены парадигм в ходе развития европейской антропологической мысли от Просвещения к готике и особенно к романтизму. Если в Просвещении разум в идеале обуздывает страсти (и это верно применительно и к сентиментализму, и к готике Анны Радклиф), то в готике ужасов Льюиса попытки разума обуздать страсть терпят поражение (этот элемент характерен именно для «Монаха», в других знаменитых романах ужасов такой проблематики нет, например, в «Замке Отранто», где в центре — семейное проклятие, и в «Ватеке», где сюжет строится вокруг халифа и его матери, продавших душу Иблису).

Свидригайлов говорит о страсти к женщине, но понятие страсти гораздо шире[10]. И к политическому измерению страсти нас подводят изменения, внесенные во французский перевод и перекочевавшие в перевод русский. Здесь нужно вернуться к названию романа во французском переводе. Как уже указывалось, в одном издании он стал называться «Испанский доминиканец». В оригинале Амбросио — капуцин, т.е. представитель одной из ветвей францисканцев. Действие романа начинается с проповеди Амбросио в церкви, в оригинале — капуцинов, в переводе — доминиканцев. Характерно, что в русском переводе в издании 1805 года в названии появилось слово «францисканский», хотя, как и во французском тексте, монах проповедует в церкви доминиканцев. Французский

[10] Я выражаю благодарность Т.А. Касаткиной, напомнивший об этом при обсуждении этой работы, представленной в виде доклада на III Международной онлайн-конференции, посвященной «Преступлению и наказанию», и Т.А. Боборыкиной, направившей обсуждение к теме французской революции.

переводчик даже добавил статую св. Доминика к статуям св. Франциска, св. Марка и св. Агаты, украшающим церковь, где начинается действие [Le Jacobin Espagnol, 1805. t. 1, p. 5]. В тексте, вышедшем под простым названием «Монах», перевод, видимо, тот же, и тот же дополнительный св. Доминик фигурирует среди церковных статуй [Le moine, 1797, t. 1, p. 7]. При этом для обозначения доминиканцев в названии выбрано не «Dominicain», как в тексте, но Jacobin, и роман называется «Le Jacobin Espagnol». Словом «Jacobin» доминиканцев во Франции называли по названию церкви св. Иакова, рядом с которой они основали свой монастырь, и французские якобинцы-революционеры получили свое название от доминиканского монастыря, где они устраивали свои собрания [Online Etymological Dictionary]. Поэтому замена капуцинов на доминиканцев, подчеркнутая однократным употреблением слова jacobin, оказывается политически насыщенной, и за плотскими страстями монаха встают страсти других уровней, направленные на иные аспекты человеческой жизни. Сложно судить, насколько такая замена ощущалась в русском тексте, но нельзя этого исключать, учитывая степень владения французским языком в среде русского дворянства[11].

В 1798 году все тот же Кольридж публикует в газете «Морнинг пост» несколько редакций (16 апреля и 14 октября) «Франции. Оды», которая в этих публикациях называется «Отречение» (The Recantation, т.е. отказ от ранее высказанных идей); публикации 14 октября Кольридж предпосылает построфное описание основных идей стихотворения, где, в частности, пишет: «*Третья строфа*. Бесчинства[12] и преступления во время власти Террористов рассматриваются Поэтом как недолговечная буря и как естественный результат недавнего деспотизма и грязных суеверий Папства. В действительности **Рассудок** [Reason] уже начал внушать множество опасений; но все же Поэт стремился сохранить надежду, что Франция изберет лишь один путь победы — показать Европе

[11] О переводах «Монаха» на французский и русский языки см.: [Вацуро, 2002, с. 161–164, 210–213], хотя Вацуро переводит Jacobin как «якобинец» и не обращает внимания на то, что в оригинале Амбросио — капуцин, а не доминиканец, а также на соответствующие дополнения в церковном декоре [Lewis, 1796, vol. 1, p. 11, 18]. Вацуро также отмечает некоторые цензурные (или автоцензурные) купюры в переводе, в том числе Библию, которую мать Антонии Эльвира переписала, убрав все, что, по ее мнению, могло открыть ее дочери глаза на плотскую сторону жизни [Вацуро, 2002, с. 211].

[12] В переводе М.Л. Лозинского — «бесчинства», в оригинале — blasphemies, т.е. кощунства, богохульства.

более счастливый и просвещенный народ, чем при других формах Правительства. *Четвертая строфа*. Швейцария и отказ Поэта от прежних мыслей» [Кольридж, 1974, с. 104]. Перед нами — еще одно подтверждение существовавших в культуре конца XVIII – первой четверти XIX века тесных связей между всеми аспектами человеческой жизни, и их отражение и переплетение в литературе принимало иногда самые неожиданные формы. Переводы часто служили скрытым способом выражения собственной позиции [Kovalevskaya, 2022], и, возможно, перед нами снова такой случай. К 1797 году якобинский клуб, ассоциировавшийся с крайним эгалитаризмом, насилием и террором, был уже несколько лет как закрыт [Jacobin club], и, видимо, подобные переводческие шпильки были вполне уместны. Читатель же, который брал в руки «Монаха» на рубеже XVIII–XIX веков, видимо, мог и должен был спроецировать соотношение страсти и разума на сферы жизни за пределами любовных и сексуальных отношений, к чему его подталкивает анонимный переводчик «Монаха» на французский язык и его русские коллеги.

Страсти и сладострастие, вводящие людей во грех и не обузданные рассудком, в какой-то момент побуждают задуматься о судьбе грешников. И монах, и Свидригайлов размышляют о милосердии Божием, и оба не могут в него поверить.

Когда монах размышляет о Боге и милосердии, он может поверить в Бога, но не верит в Его благость: «В минуту, когда разум [Reason] принуждал его признать существование Бога, виновная совесть его заставляла его сомневаться о бесконечном милосердии Всевышнего» [<Льюис>, 1805, т. 4, с. 215]. И здесь мы снова возвращаемся к разуму. Он оказался не в силах удержать монаха от падения, однако убеждает его в существовании Бога, но при этом не раскрывает Божьего милосердия. Тем самым здесь раскрывается отсутствие в монахе истинной веры, потому что «хотя естественный разум может установить существование совершенного существа, разум не может установить многие свойства, характеризующие исключительно христианского Бога, такие как триединая природа Бога и воплощение Бога в человеке» [Pasnau]. Точно так же, как разум неспособен установить Боговоплощение, он не может установить милосердия и благости Бога, который сказал: «<...> живу Я, говорит Господь Бог: не хочу смерти грешника, но чтобы грешник обратился от пути своего и жив был» (Иез. 33:11), а также: «Ибо так

возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3:16).

Неверие Свидригайлова в милосердие Бога проявляется в его знаменитом рассуждении о вечности в виде бани с пауками и особенно в словах о справедливости:

«— И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! — с болезненным чувством вскрикнул Раскольников.

— Справедливее? А почем знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 221].

Как отметила в ходе дискуссии на первой конференции по «Преступлению и наказанию» О. Меерсон, Свидригайлов судит по себе, и, поскольку он не может найти милосердия в себе, он также не может найти его и в Боге. Здесь связь Свидригайлова с романтической традицией проявляется не в романтическом байроническом трансгуманистическом, самообожающемся импульсе, но в крайней субъективности мировосприятия Свидригайлова, который Бога создает по своему образу и подобию.

И Свидригайлов, и монах оказываются в ситуации, когда им нужно проявить милосердие к другим. Свидригайлов способен отпустить Дуню, монах, гордясь своей добродетелью, не жалеет Агнесу. Это происходит еще до его собственного падения. Пав, он начинает раскаиваться в своей жестокости и даже думает о том, чтобы помочь Агнесе, но его любовница Матильда предостерегает его от оказания милости падшей Агнесе, чтобы не возбудить подозрений — и монах соглашается с ней. Разум, который не может постичь любовь, оказывается способным очень хорошо просчитывать опасности и оценивать поступки, которые могут угрожать благополучию человека.

Страсть в «Монахе» принимает еще одну форму, которая могла быть интересной для Достоевского. В келье монаха есть изображение Мадонны, в которое он влюбляется:

> Какая несравненная красота! Как грациозен поворот головы! Какая нежность, но и какое величие в ее божественных глазах! Как изящно склоняется на руку ее щека! Способна ли роза соперничать с румянцем этой щеки? Может ли лилия сравняться белоснежностью с этой рукой? О, если бы такое создание существовало в этой юдоли и существовало лишь для меня одного! О, будь мне дано навивать

> на пальцы эти золотые локоны и приникать губами к сокровищам этой лилейной груди! Милостивый Боже, сумел бы я устоять перед искушением? Не променял бы за единое объятие награду за тридцатилетние муки? Не покинул бы я... Глупец! Куда позволил ты увлечь себя восхищению перед этой картиной? Прочь нечистые мысли! Я должен помнить, что эта женщина навеки потеряна для меня. Нет и не может быть смертной, столь совершенной, как этот образ. Но и явись такая, соблазн, перед которым не устоит простой смертный, окажется бессильным перед Амбросио. Соблазн, сказал я? Для меня тут не будет соблазна. Та, что чарует меня как идеал, как высшее существо, внушит мне отвращение, если окажется женщиной, запятнанной всеми недостатками, присущими смертным. Я восхищен искусством художника, я поклоняюсь Божественности. Или страсти не умерли в моей груди? Или я не освободился от человеческих слабостей? Не страшись, Амбросио! Черпай уверенность в силе твоей добродетельности. Смело вступи в суетный мир, ты выше его приманок! Вспомни, что теперь ты свободен от пороков рода людского, неуязвим для козней духов тьмы. Они узнают, кто ты таков! [Льюис, 1993, с. 45–46].

В конце романа сатана объясняет монаху, что именно этой страстью он и воспользовался, чтобы расставить монаху ловушку: «Я зрел слепое твое обожание портрета Мадонны. Я приказал духу второй степени, но хитрому и обманчивому взять на себя изображение портрета сего — и ты удобно попал в сети Матильды» [<Льюис>, т. 4, с. 241–242]. Прикинувшись женщиной, бес принимает облик Мадонны с картины монаха, а потом убеждает его, что на самом деле Мадонну писали с нее, с «Матильды», и появление картины в келье монаха — уловка влюбленной в него женщины. Этот сюжетный ход, скорее, связывает «Монаха» с темой рыцаря бедного из стихотворения А.С. Пушкина и с преломлением этой темы в «Идиоте», и, хотя этот вопрос нуждается в более подробном изучении, он, несомненно, заслуживает упоминания в данной статье.

Еще одна значительная тема «Монаха», которая также будет важна и для Достоевского, — это тема гордыни добродетели своей добродетельностью, которую отмечал, в частности, и автор рецензии в «Московском Меркурии». Эта, тема, впрочем, не была специфичной для Льюиса, в несколько завуалированном виде она появлялась у С. Ричардсона в «Клариссе», хотя у Льюиса она звучит гораздо

более открыто. У Достоевского эта тема с особенной резкостью появляется в «Братья Карамазовых» в образе Катерины Ивановны, чье отношение к Грушеньке пронизано снисхождением добродетельной женщины к женщине падшей. В «Преступлении и наказании» эта же тема намечается в образе Катерины Ивановны, которая «к чистоте с малолетства привыкла» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 15]; как и в случае со страстью, «чистота», появляясь в одном аспекте (физическом), напоминает о других своих воплощениях, в том числе воплощении нравственном; страсть Катерины Ивановны к физической чистоте сопровождается гордостью своим социальным положением (танец с шалью при выпуске из благородного губернского дворянского института) и мгновением пренебрежения к падчерице и *ее* чистоте и чувствам, хотя за этим мгновением и следует глубокое раскаяние.

Таким образом, кроме чисто фантастического элемента, в «Монахе» присутствуют и отдельные тематические и мотивные элементы, объединяющие творчество Льюиса и Достоевского. Но гораздо более глубокие, философские параллели существуют между сквозным сюжетом Достоевского и романом М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818, вторая редакция 1831) [13]. На русский, насколько удалось установить, этот роман не

[13] Тема Прометея появляется в творчестве Дж.Г. Байрона (стихотворение «Прометей») и П.Б. Шелли (драма для чтения «Прометей освобожденный», опубликованная в 1820 году). И если Байрона Достоевский, скорее всего, знал, то его знакомство с драмой Шелли менее вероятно. Драма Шелли представляет собой аллегорию, это произведение «столь идеализированное и столь удаленное от условий жизни, что нравственный урок не является существенным для получения удовольствия от чтения, а кроме того, урок этот настолько хорошо замаскирован, что критики значительно расходятся в его истолковании» [Solve, 1964, p. 28]. Более всего драма Шелли напоминает поэму Степана Трофимовича Верховенского — там фигурирует Хор духов прошедших часов, другие духи, например, Земли и Луны. Основные герои пьесы — сверхъестественные существа, а человечество оказывается где-то на задворках повествования. И хотя Юпитер говорит, что он всемогущ и ему покорилось все, кроме души человечества, грозящей прочности его царства [Shelley, 1892, p. 76], торжество противников Юпитера оказывается внезапным, произведенным не их усилиями, а силой загадочного существа под названием Демогоргон. Таким образом, борьба с тиранией и торжество свободы происходит как бы помимо человечества, и ему остается только пользоваться деяниями великих. Любопытно в драме Шелли программное предисловие, где он объясняет выбор Прометея в качестве главного героя: «Единственное воображаемое существо, сколько-нибудь напоминающее Прометея, — сатана; но Прометей, по моему суждению, — персонаж более поэтический, нежели сатана, потому что применительно к нему можно говорить не только об отваге и величии, твердом и терпеливом противостоянии всемогущей силе, но и о незапятнанности честолюбием, завистью, местью и жаждой личного возвеличения, которые мешают интересу к герою “Потерянного рая”» [Shelley, 1892, p. 3–4]. Несмотря на все усилия

переводился до 1965 года, хотя довольно рано, в 1821 году, он был переведен на французский. Однако даже при отсутствии прямого влияния творчества Шелли на Достоевского эти типологические параллели интересны, поскольку демонстрируют, что «совпадение тем и моделей <...> было порождено <...> общим опытом общественного, интеллектуального и эмоционального климата послереволюционной эпохи и общим материалом основы — прежде всего Библией» [Abrams, 1971, p. 256]. Таким образом, тематическое совпадение оказывается свидетельством господствующего духа эпохи.

«Франкенштейна» М. Шелли достаточно трудно классифицировать с точки зрения принадлежности к готике ужасов или

Шелли, избранная им достаточно туманная аллегорическая форма приводит к тому, что «Прометей освобожденный» оказывается еще одной вариацией на тему сильной личности, берущей на себя заботы о проблемах человечества; однако и эта личность изображена столь туманно, что точные причины падения тирана можно понимать как угодно. Это в некотором роде уникальный текст (не считая, конечно, поэмы Степана Трофимовича), поскольку в нем богоборчество оказывается успешным. Это возможно, видимо, в силу атеистических убеждений самого Шелли и аллегорической природы поэмы.

В более прозрачном стихотворении Байрона Прометей предстает символом судьбы человечества, продолжает ту же тему «резиньяции», обреченного упорства духа перед безжалостной судьбой, которая превращает смерть в победу. Байрон куда более пессимистичен, чем Шелли, и его «Прометея» можно, с гораздо бо́льшим основанием, чем Достоевского или Кьеркегора, назвать предшественником экзистенциализма в духе Ж.-П. Сартра и А. Камю. Поскольку существующий русский перевод «Прометея» крайне неточен, приведу подстрочный перевод с английского. «Ты — символ и знак // Для Смертных рока и силы; // Подобно тебе, Человек отчасти божествен, // возмущенный поток, текущий из чистого истока; // И Человек отчасти может предвидеть // Свое собственное скорбное предназначение; // Свои бедствия, свое сопротивление, // И свое печальное существование в одиночестве [unallied, без союзников или же ни к кому не присоединяясь]: // Которому его Дух может противопоставить // Себя — способного вынести все скорби, // И твердую волю и глубокий разум [sense, чувство], // Который даже под пыткой может увидеть // Суть собственного вознаграждения [recompense, возмещение ущерба, страдания], // Торжествующий там, где он осмеливается не подчиняться, // Превращая Смерть в Победу» [Byron, 1975, p. 191]. Прометей Байрона — практически бунтующий и счастливый в своем бунте Сизиф Камю. Упоминания Прометея встречаются в поэзии Байрона часто, а это стихотворение написано на вилле Диодати в 1816 году. Таким образом, Мэри и Перси Шелли и Байрон примерно в одно время создали целую группу текстов, различно трактующих образ Прометея; Перси Шелли видел в нем аллегорию будущего торжества свободы и низвержения тирании, Байрон — символ обреченного сопротивления, а Мэри Шелли сделала своим предметом не мифологического титана, а современного творца, и главным его недостатком изображала не отсутствие мощи, а отсутствие способности к безусловной любви к своему творению. Исследователи высказывали предположение, что «Франкенштейн» Мэри Шелли, возможно, был ее способом в художественной форме оспорить представления Перси Шелли о том, что наука послужит преобразованию человечества [Wade, 1976].

сентиментальной готике. По сути дела, это первый в английской литературе знаковый научно-фантастический роман. В нем отсутствует сверхъестественное как таковое. Но все же этот роман, где в центре оказывается невозможное для человека свершение, ближе к готике ужасов, чем к готике сентиментальной. Во «Франкенштейне» М. Шелли предлагает новое осмысление проблемы трансгуманизма как самообожения[14]. Традиционно, начиная с книги Иова, спор твари с Богом осмыслялся в категориях мощи:

> Господь отвечал Иову из бури и сказал: Кто сей, омрачающий Провидение словами без смысла? <…> Где ты был, когда Я полагал основания земли? Кто положил меру ей, если знаешь? Или кто протягивал на ней вервь? На чем утверждены основания ее, или кто положил краеугольный камень ее, при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости? Кто затворил море воротами, когда оно исторглось, вышло как бы из чрева, когда Я облака сделал одеждою его и мглу пеленами его. И утвердил ему Мое определение, и поставил запоры и ворота, и сказал: «доселе дойдешь, и не перейдешь, и здесь предел надменным волнам твоим»? Давал ли ты когда в жизни своей приказание утру и указывал заре место ее, чтобы она охватила края земли и отряхнула с нее нечестивых? (Иов. 38:1–2, 4–13).

Так же понимает спор человека с Богом и Раскольников. Для него самое большое оскорбление — это его тварность, то, что он во всем зависит от Бога. И он пытается присвоить себе право распоряжаться жизнями других людей, перекроить мир силой своей воли и своими поступками. М. Шелли подходит к вопросу о попытках твари своими силами выйти за пределы тварности с иной стороны. Ее Франкенштейну удается вдохнуть жизнь в мертвую плоть, т.е. совершить без Божьей помощи то, что под силу только Богу и силой Бога по молитвам праведников (апостол Петр оживляет мертвых). Но предприятие Франкенштейна заканчивается трагически даже не столько потому, что он не может творить, как Бог (он не творит ex nihilo, его творение безобразно), но потому, что он не в силах

---

[14] Долгое время роман М. Шелли не вызывал особого интереса российских исследователей, однако в последнее время появился ряд интересных работ, например, о теологии Шелли [Колосова, 2023] и о философских основаниях ее романа [Ожерельев, 2020].

любить свое творение и отвергает его, запуская второй круг сюжета, в котором уже сам Франкенштейн оказывается в роли творца, которому бросает вызов его творение. Шелли призывает поверять все поступки человека отношениями с другими людьми, любовью к ним, и как только какой-то замысел начинает отрывать человека от ближних его, этот замысел необходимо отбросить:

> Если ваши занятия ослабляют в вас привязанности или отвращают вас от простых и чистых радостей, значит, в этих занятиях есть нечто не подобающее человеку. Если бы это правило всегда соблюдалось и человек никогда не жертвовал бы любовью к близким ради чего бы то ни было, Греция не попала бы в рабство, цезарь пощадил бы свою страну, освоение Америки было бы более постепенным, а государства Мексики и Перу не подвергались бы разрушению [Шелли, 2010, с. 42].

В этом отношении Шелли предвосхищает основную идею Достоевского в «Преступлении и наказании», где весь конфликт прежде всего выстроен на декларируемом стремлении облагодетельствовать человечество, которое Раскольников, несмотря на все свои рассуждения, ненавидит именно потому, что оно человечество, а он хочет быть больше чем человеком. Только обретение способности вновь по-настоящему любить другого человека уничтожает идею Раскольникова. В этом антропология Достоевского принципиально сходна с антропологией М. Шелли.

Британский готический роман связан с творчеством Достоевского и с «Преступлением и наказанием» на различных уровнях: 1) как жанр, вернувший на литературную сцену элемент фантастического; это отвечало художественным задачам Достоевского, чей реальный и художественный миры метафизичны и вертикально структурированы; фантастический элемент готических текстов делает метафизический уровень бытия непосредственно доступным как для героев, так и для читателей Достоевского; 2) на уровне тем и мотивов, таких как вампиризм, сладострастие, страсть и разум, где разум должен сдерживать страсть, но бессилен это сделать; в «Преступлении и наказании» эти мотивы связаны прежде всего с образом Свидригайлова, подчеркивая в нем те аспекты, которые в его фигуре уходят на задний план по сравнению с похожими персонажами первого плана в других романах (Ставрогин в «Бесах»);

3) на типологическом уровне романтической проблематики самообожения, которая во «Франкенштейне» М. Шелли и у Достоевского решается не в аспекте неспособности человека сравниться с Богом в творческой мощи, но в аспекте невозможности сравниться с ним в силе любви к собственному творению. И, несомненно, английская готика ужасов и творчество Достоевского нуждается в более полном сравнительном изучении.

Список литературы

1. Бузина, 2011 — *Бузина Т.В.* Самообожение в европейской культуре. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 326 с.

2. Вацуро, 2002 — *Вацуро В.Э.* Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.

3. Гоголь, 1937–1952 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

4. Дементьева, 2006 — *Дементьева А.С.* Литературная позиция журнала П.И. Макарова «Московский Меркурий» (1803): автореф. .... канд. фил. наук. М., 2006. 24 с.

5. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

6. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

7. Ковалевская, 2021 — *Ковалевская Т.В.* Понятие судьбы в различных культурах, его формы и прикладная значимость // Сборник статей XXIII международной конференции «Россия и Запад: диалог культур». 25–27 марта 2021 г. М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2021. Вып. 23. С. 171–186.

8. Колосова, 2023 — *Колосова Е.И.* Кризис романтической идеологии: взаимодействие готической литературы и теологии на примере романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2023. № 3. С. 90–102. DOI: 10.31249/lit/2023.03.06

9. Кольридж, 1974 — *Кольридж С.Т.* Стихи. М.: Наука, 1974. 280 с.

10. Льюис, 1993 — *Льюис М.Г.* Монах. М.: Ладомир, 1993. 384 с.

11. <Льюис>, 1805 — <*Льюис М.Г.*> Монах францисканский, или Пагубные следствия пылких страстей. Сочинение славной Гж. Радклиф: в 4 ч. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1805.

12. <Макаров>, 1803 — <*Макаров П.И.*> Монах, или пагубные следствия пылких страстей. Сочинение Гжи. Радклиф, переведено с французского И. Рслкв. СПб. 1802 г. В 4 част. В 12 д.л. Части первая, вторая и третья // Московский

Меркурий. 1803. Ч. 1. № 3. Март. С. 218–223. URL: https://books.google.ru/books?id=k7FoAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 08.03.2024).

13. Мирский — *Мирский Д.* Романтизм // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Худож. лит., 1937. Т. 10. Стб. 17–39. URL: https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-0171.htm (дата обращения: 08.03.2024).

14. Ожерельев, 2020 — *Ожерельев К.А.* Философские контексты в романе М. Шелли «Франкенштейн» // Вестн. Ом. ун-та. 2020. Т. 25, № 3. С. 61–66. DOI: 10.24147/1812-3996.2020.25(3).61-66

15. Полидори — *Полидори Дж.У.* Вампир. URL: http://az.lib.ru/p/polidori_d/text_1819_vampyre.shtml?ysclid=ltj1hzpvoy163451196 (дата обращения: 08.03.2024).

16. Соединенные Штаты Америки, 1993 — Соединенные Штаты Америки. Конституция и законодательные акты. М.: Изд. группа «Прогресс»; Универс, 1993. 768 с.

17. Тихомиров, 2020 — *Тихомиров Б.Н.* К проблеме генезиса «итальянской мечты» Достоевского: Радклиф или псевдо-Радклиф? // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 128–152. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-128-152

18. Фильдинг, 1954 — *Фильдинг Г.* История Тома Джонса, найденыша // *Фильдинг Г.* Избранные произведений: в 2 т. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 2. 827 с.

19. Шелли, 2010 — *Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей // *Шелли М.* Франкенштейн. Последний человек. М.: Ладомир; Наука, 2010. С. 153–482.

20. Шиллер, 1955 — *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. 774 с.

21. Abrams, 1971 — *Abrams M.H.* Natural Supernaturalism. New York: Norton, 1971. 550 p.

22. Apollonio, 2009 — *Apollonio C.* Dostoevsky's Secrets: Reading Against the Grain. Evanston, Il.: Northwestern University Press, 2009. 223 p.

23. Byron, 1975 — *Byron G.G.* The Poetical Works of Lord Byron. Houghton Mifflin Company: Boston, 1975. 1051 p.

24. C.B., 1820 — *C.B.* Lord Ruthwen, ou Les Vampyres: 2 t. Paris: Chez ladvocat, Libraire, 1820.

25. Coleridge — *Coleridge S.T.* Review of *The Monk* // Pressbooks. URL: https://pressbooks.pub/guidetogothic/chapter/samuel-taylor-coleridge-review-of-the-monk/ (accessed on 08.03.2024).

26. Douglass, 2004 — *Douglass P.* Lady Caroline Lamb. A Biography. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 354 p.

27. Jacobin club — Jacobin club // Encyclopedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/topic/Jacobin-Club (accessed on 08.03.2024).

28. Kovalevskaya, 2022 — *Kovalevskaya T.V.* Reading, Interpreting, and Translating Shakespeare: The Problem of (In)Action and of its Causes in Soviet Translations // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 10. С. 3063–3070 https://doi.org/10.30853/phil20220539

29. Le jacobin espagnol, 1797 – Le jacobin espagnol, ou Histoire du moine, Ambrosio et de la belle Antonia sa sœur / traduit de l'Anglais: 4 t. Paris: Chez Favre, libraire, An V 1797 (v. st.)

30. Le Moine, 1797 – Le Moine / traduit de l'anglais: 2 t. Paris: Chez Maradan, Libraire, An V 1797.

31. Lewis, 1796 – *Lewis M.G.* The Monk. A Romance: In 3 Vols. Waterford: Printed for J. Saunders. 1796.

32. Lovejoy, 1963 – *Lovejoy A*. On Discrimination of Romanticisms // *Lovejoy A*. Modern Criticism. Theory and Practice / Walter Sutton, Richard Foster, eds. New York, 1963. Pp. 181–195.

33. Merriam-Webster – Merriam-Webster Dictionary. URL: https://www.merriam-webster.com/ (accessed on 08.03.2024).

34. Online Etymology Dictionary – Online Etymology Dictionary // URL: https://www.etymonline.com/ (accessed on 08.03.2024).

35. Pasnau – *Pasnau R.* Thomas Aquinas // Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: https://plato.stanford.edu/entries/aquinas/ (accessed on 08.03.2024).

36. Radcliffe – *Radcliffe A.* On the Supernatural in Poetry // New Monthly Magazine 1826. Vol 16, Issue 62. Pp. 145–152 URL: https://archive.org/details/sim_new-monthly-magazine_1826-02_16_62/page/144/mode/2up (accessed on 08.03.2024).

37. Roper, 1960 – *Roper D.* Coleridge and the "Critical Review" // The Modern Language Review. 1960. Vol. 55. No. 1 (Jan.). Pp. 11–16.

38. Shelley, 1892 – *Shelley P.B.* Prometheus Unbound. Boston; New York; Chicago: D.C. Heath & Co., 1892. 171 p.

39. St. Augustine, 1993 – *St. Augustine*, *Bishop of Hippo*. The Works of St. Augustine. New York: New City Press, 1993. Vol. 7. 344 p.

40. Wade, 1976 – *Wade Ph.* Shelley and the Miltonic Element in Mary Shelley's *Frankenstein* // Milton and the Romantics. 1976. Vol. 2. (December). Pp. 23–25. URL: https://knarf.english.upenn.edu/Articles/wade.html (accessed on 08.03.2024).

References

1. Buzina, T.V. *Samoobozhenie v evropeiskoi kul'ture* [*Self-Deification in European Culture*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011. 326 p. (In Russ.)

2. Vatsuro, V.E. *Goticheskii roman v Rossii* [*Gothic Romances in Russia*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 544 p. (In Russ.)

3. Dement'eva, A.S. *Literaturnaia pozitsiia zhurnala P.I. Makarova "Moskovskii Merkurii" (1803)* [*Literary Stance of Pyotr I. Makarov's* Moskovskii Merkurii *(1803): PhD Thesis, Summary*]. Moscow, 2006. 24 p. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 tomakh* [*Complete Works: in 14 vols*]. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1937–1952. (In Russ.)

6. Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* [*"We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

7. Kovalevskaia, T.V. "Poniatie sud'by v razlichnykh kul'turakh, ego formy i prikladnaia znachimost'" ["The Concept of Fate in Different Cultures, Its Forms and Applied Significance"]. *Sbornik statei XXIII mezhdunarodnoi konferentsii "Rossiia i Zapad: dialog kul'tur." 25-27 marta 2021 goda* [*Collected Articles: Proceedings of "Russia and the West: Dialog of Cultures." 23rd International Conference. March 25–27, 2021*]. Moscow, Tsentr po izucheniiu vzaimodeistviia kul'tur Publ., 2021, pp. 171–186. (In Russ.)

8. Kolosova, E.I. "Krizis romanticheskoi ideologii: vzaimodeistvie goticheskoi literatury i teologii na primere romana M. Shelli 'Frankenshtein, ili Sovremennyi Prometei'" ["The Crisis of Romantic Ideology: Interactions between the Gothic Literature and Theology, the Case of Mary Shelley's *Frankenstein, or The Modern Prometheus*"]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Ser. 7: Literaturovedenie*, no. 3, 2023, pp. 90–102. (In Russ.) https://doi.org/10.31249/lit/2023.03.06

9. Coleridge, Samuel Taylor. *Stikhi* [*Poems*]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 280 p. (In Russ.)

10. Lewis, Matthew Gregory. *Monakh* [*The Monk*]. Moscow, Ladomir Publ., 1993. 384 p. (In Russ.)

11. <Lewis, Matthew Gregory> *Monakh frantsiskanskii, ili Pagubnye sledstviia pylkikh strastei. 4 chasti. Sochinenie slavnoi Gzh. Radklif* [*The Franciscan Monk, or Ruinous Consequences of Fiery Passions. In 4 parts. Composed by the Celebrated Mrs. Radcliffe*]. St. Petersburg, Tipografia I. Glazunova Publ., 1805. (In Russ.)

12. <Makarov, P.I.> "*Monakh, ili pagubnye sledstviia pylkikh strastei*. Sochinenie Gzhi. Radklif, perevedeno s frantsuzskogo I. Rslkv. S.P.B. 1802 g. V 4 chast. V 12 d.l. Chasti pervaia, vtoraia i tret'ia" ["*The Monk, or Ruinous Consequences of Fiery Passions.* Written by Mrs. Radcliffe. Translated from French by I. Rslkv. St. Petersburg, 1802. In 4 parts. Duodecimo. Parts one, two, and three"]. *Moskovskii Merkurii*, pt. 1, no. 3, March, 1803, pp. 218–223. Available at: https://books.google.ru/books?id=k7FoAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Accessed 08 Mar. 2024) (In Russ.)

13. Mirskii , D. "Romantizm" ["Romanticism"]. *Literaturnaia entsiklopediia: v 11 tomakh* [*Literary Encyclopedia: in 11 vols*], vol. 10. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1937, col. 17–39. Available at: https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-0171.htm (Accessed 08 March 2024) (In Russ.)

14. Ozherel'ev, K.A. "Filosofskie konteksty v romane M. Shelli 'Frankenshtein'" ["Philosophical Contexts in Mary Shelley's *Frankenstein*"]. *Vestnik Omskogo universiteta*, vol. 25, no. 3, 2020, pp. 61–66. (In Russ.) https://doi.org/10.24147/1812-3996.2020.25(3).61-66

15. Polidori, John W. *Vampir* [*The Vampyre*]. Available at: http://az.lib.ru/p/polidori_d/text_1819_vampyre.shtml?ysclid=ltj1hzpvoy163451196 (Accessed 08 Mar. 2024) (In Russ.)

16. *Soedinennye Shtaty Ameriki. Konstitutsiia i zakonodatel'nye akty* [*United States of America. Constitution and Legislation*]. Moscow, Progress Publ.; Univers Publ., 1993. 768 p. (In Russ.)

17. Tikhomirov, B.N. "K probleme genezisa 'ital'anskoi mechty' Dostoevskogo: Radklif ili psevdo-Radklif?" ["About the Genesis of Dostoevsky's 'Italian Dream': Radcliffe or Pseudo-

Radcliffe?"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (10), 2020, pp. 128–152. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-128-152

18. Fielding, Henry. *Izbrannye proizvedenii: v 2 tomakh* [*Selected Works: in 2 vols*], vol. 2: Istoriia Toma Dzhonsa, naidenysha [The History of Tom Jones, a Foundling]. Moscow, GIKhL Publ., 1954. 827 p. (In Russ.)

19. Shelley, Mary. "Frankenshtein, ili Sovremennyi Prometei" ["Frankenstein; or, The Modern Prometheus"]. Shelley, Mary. *Frankenshtein. Poslednii chelovek* [*Frankenstein. The Last Man*]. Moscow, Ladomir Publ.; Nauka Publ., 2010, pp. 153–482. (In Russ.)

20. Schiller, Friedrich. *Sobranie sochinenii: v 7 tomakh* [*Collected Works: in 7 vols*], vol. 1. Moscow, GIKhL Publ., 1955. 774 p. (In Russ.)

21. Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism*. New York, Norton, 1971. 550 p. (In English)

22. Apollonio, Carol. *Dostoevsky's Secrets: Reading Against the Grain*. Evanston, Il., Northwestern University Press, 2009. 223 p. (In English)

23. Byron, George Gordon. *The Poetical Works of Lord Byron*. Houghton Mifflin Company, Boston, 1975. 1051 p. (In English)

24. C.B. *Lord Ruthwen, ou Les Vampyres*. 2 tomes. Paris, Chez ladvocat, Libraire, 1820. (In French)

25. Coleridge, Samuel Taylor. "Review of *The Monk*." *Pressbooks*. Available at: https://pressbooks.pub/guidetogothic/chapter/samuel-taylor-coleridge-review-of-the-monk/ (Accessed 08 Mar. 2024) (In English)

26. Douglass, Paul. *Lady Caroline Lamb. A Biography*. New York, Palgrave Macmillan, 2004. 354 p. (In English)

27. "Jacobin club." *Encyclopedia Britannica*. Available at: https://www.britannica.com/topic/Jacobin-Club (Accessed 08 Mar. 2024) (In English)

28. Kovalevskaya, T.V. "Reading, Interpreting, and Translating Shakespeare: The Problem of (In)Action and of its Causes in Soviet Translations." *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 15, issue 10, 2022, pp. 3063–3070. (In Russ.) https://doi.org/10.30853/phil20220539

29. *Le jacobin espagnol, ou Histoire du moine, Ambrosio et de la belle Antonia sa sœur*. Traduit de l'Anglais. A Paris, Chez Favre, libraire, An V. 1797 (v. st.) (In French)

30. *Le Moine*. Traduit de l'anglais. A Paris, Chez Maradan, Libraire, rue de Cimetière André-des-Arts, no. 9. An V. 1797. (In French)

31. Lewis, Matthew Gregory. *The Monk. A Romance*. In Three Volumes. Waterford, Printed for J. Saunders. 1796. (In English)

32. Lovejoy, Arthur O. "On Discrimination of Romanticisms." Sutton, Walter, and Richard Foster, eds. *Modern Criticism. Theory and Practice*. New York, 1963, pp. 181–195. (In English)

33. *Merriam-Webster Dictionary*. Available at: https://www.merriam-webster.com/ (Accessed 08 Mar. 2024) (In English)

34. *Online Etymology Dictionary*. Available at: https://www.etymonline.com/ (Accessed 08 Mar. 2024) (In English)

35. Pasnau, Robert. "Thomas Aquinas." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available at: https://plato.stanford.edu/entries/aquinas/ (Accessed 08 Mar. 2024) (In English)

36. Radcliffe, Anne. "On the Supernatural in Poetry." *New Monthly Magazine*, vol. 16, issue 62, 1826, pp. 145–152. Available at: https://archive.org/details/sim_new-monthly-magazine_1826-02_16_62/page/144/mode/2up (Accessed 08 Mar. 2024) (In English)

37. Roper, Derek. "Coleridge and the 'Critical Review'." *The Modern Language Review*, vol. 55, no. 1, Jan., 1960, pp. 11–16. (In English)

38. Shelley, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound*. Boston; New York; Chicago, D.C. Heath & Co., 1982. 171 p. (In English)

39. St. Augustine, Bishop of Hippo. *The Works of St. Augustine*, vol. 7. New York, New City Press, 1993. 344 p. (In English)

40. Wade, Phillip. "Shelley and the Miltonic Element in Mary Shelley's *Frankenstein*." *Milton and the Romantics*, no. 2, Dec., 1976, pp. 23–25. Available at: https://knarf.english.upenn.edu/Articles/wade.html (Accessed 08 Mar. 2024) (In English)

Статья поступила в редакцию: 12.03.2024
Одобрена после рецензирования: 14.04.2024
Принята к публикации: 27.04.2024
Дата публикации: 25.06.2024

The article was submitted: 12 Mar. 2024
Approved after reviewing: 14 Apr. 2024
Accepted for publication: 25 Apr. 2024
Date of publication: 25 June 2024